



biblio.ugent.be

The UGent Institutional Repository is the electronic archiving and dissemination platform for all UGent research publications. Ghent University has implemented a mandate stipulating that all academic publications of UGent researchers should be deposited and archived in this repository. Except for items where current copyright restrictions apply, these papers are available in Open Access.

This item is the archived peer-reviewed author-version of:

Onderscheid en complementariteit: gender en de visuele kunsten in Afrika
Wilfried van Damme

In: . In: Marjan Groot, red., *Design en gender. Van object tot representatie*, pp. 143-158. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011 (Jaarboek voor vrouwengeschiedenis, vol. 31)

To refer to or to cite this work, please use the citation to the published version:

Wilfried van Damme (2011). Onderscheid en complementariteit: gender en de visuele kunsten in Afrika. Marjan Groot, red., *Design and gender. Van object tot representatie*, pp. 143-58. Amsterdam: Amsterdam, 2011

Onderscheid en complementariteit: gender en de visuele kunsten in Afrika

Wilfried van Damme

Van gendervraagstukken, zoals geformuleerd in de westerse sociale wetenschappen tijdens de laatste decennia, verwacht men dat zij met vrucht zijn toegepast in de studie van de traditionele visuele kunsten in Afrika bezuiden de Sahara. Deze verwachting is gebaseerd op twee gronden. Ten eerste vertonen de productie, thematiek en het gebruik van deze kunstvormen prominente gendercomponenten, waardoor zich een rijk

onderzoeksveld aandient. Ten tweede heeft de studie van de Afrikaanse visuele cultuur de afgelopen decennia veel vrouwelijke onderzoekers aangetrokken, van wie men, meer dan van hun mannelijke collega's, een belangstelling voor gendervraagstukken mag veronderstellen. De studie naar de visuele kunsten in Afrika is echter lang gedomineerd geweest door mannelijke onderzoekers, wat leidde tot een wetenschappelijke verwaarlozing van de vrouwelijke inbreng en dimensies binnen deze kunsten, en een bijstelling van het onderzoek vanuit genderperspectief wenselijk maakte.

In de jaren 1980 begint zowel de westerse academische belangstelling voor gender als het onderzoek door vrouwelijke wetenschappers in Afrika vruchten af te werpen in de studie van de Afrikaanse visuele kunsten. Enerzijds gaat in toenemende mate aandacht uit naar de kunstproductie door vrouwen¹ en anderzijds stelt men het thema gender in meer algemene zin aan de orde in het onderzoek naar Afrikaanse kunst.²

In 1991 brengt Lisa Aronson gendervraagstukken in de studie van kunst uit Afrika nadrukkelijk onder de aandacht door een overzichtartikel van wetenschappelijke bevindingen te publiceren dat tevens als voedingsbodem voor verder onderzoek dient.³ Kort daarop moedigt Marla C. Berns onderzoekers in het bijzonder aan om het groeiend arsenaal aan gendertheoretische inzichten toe te passen op het terrein van de Afrikaanse kunst. De casus waarmee zij haar pleidooi illustreert, betreft androcentrische assumpties die ertoe leiden dat men figuratieve terracotta sculpturen uit archeologische contexten in West-Afrika als vanzelfsprekend aan mannelijke kunstenaars toeschrijft.⁴

Ondanks deze beloftevolle uitgangspunten – de kunstetnografische potentie, de toenemende documentatie door vooral vrouwelijke wetenschappers, enkele programmatische bespiegelingen en een aanwassende gendertheoretische literatuur ter kadering en sturing van het onderzoek – kan men moeilijk beweren dat de bestudering van gendervraagstukken in de studie van Afrikaanse kunst de afgelopen twee decennia tot volle bloei is gekomen. Een gedeeltelijke verklaring hiervoor is dat Afrikanistisch kunsthistorisch onderzoek in deze periode een verschuiving laat zien van de studie van traditionele artistieke expressies in rurale contexten naar de analyse van 'postkoloniale' thema's die minder lijken uit te nodigen tot het innemen van een genderperspectief – thema's als stedelijke populaire kunst, hedendaagse academische kunst, de beeldvorming of visuele representatie van Afrika, objectverwerving in koloniale omstandigheden, en de twintigste-eeuwse westerse receptie van Afrikaanse kunst.⁵

Tegen deze achtergrond bevat deze bijdrage een verkennende inleiding op het thema gender in de Afrikaanse visuele kunsten, inclusief hun studie. Aan bod komen enkele onderwerpen die het belang van gender in de kunst van Afrika op uiteenlopende niveaus aantonen. Vervolgens biedt een kort uitgewerkte casus een kennismaking met uiteenlopende gendercomponenten in de vervaardiging, het gebruik en het onderzoek naar

een visuele kunstvorm uit een enkele Afrikaanse cultuur, de Mende van Sierra Leone.

De creatie van kunstvoorwerpen

In Afrikaanse culturen maakt men doorgaans een onderscheid tussen mannelijke en vrouwelijke kunstmedia. Bij de^[E1] arbeidsverdeling in de visuele artistieke productie gelden harde materialen zoals hout, metaal, steen en ivoor als mannelijk. Hoewel het medium hout dus is voorbehouden aan mannen, zijn in de literatuur wel enkele voorbeelden van vrouwelijke beeldhouwers bekend, doorgaans de echtgenotes van houtsculpteurs. Zo deelt Sarah Brett-Smith in haar studie *The Making of Bamana Sculpture: Creativity and Gender* mee dat de vrouwen van smeden-beeldhouwers bij de Bamana in Mali vaak zelf houtsculptuur vervaardigen, maar zij voegt hieraan toe dat dit een goed bewaard geheim is.⁶

Brett-Smith, en voor haar reeds Monni Adams (voor West-Afrika meer algemeen),⁷ menen dat in de plaatselijke beeldvorming mannelijke beeldhouwers een vrouwelijke dimensie bezitten, en dus geslachtelijk enigszins ambivalent zijn. Beeldhouwers zouden namelijk creatieve krachten bezitten analoog aan de procreatieve krachten van de vrouw: daar waar vrouwen kinderen baren, brengen deze mannen antropomorfe houtsculpturen voort.

Zachte materialen, in het bijzonder klei, gelden in Afrika hoofdzakelijk als vrouwelijke media. Het vervaardigen van aardewerk is dan ook een activiteit van vrouwen,⁸ hoewel in sommige sub-Saharaanse culturen ook mannen terracotta maken.⁹ Lange tijd meende men zelfs dat de productie van figuratief en ritueel aardewerk voorbehouden was aan mannen (vrouwen zouden dan slechts keramiek voor huishoudelijk gebruik vervaardigen), maar deze generalisering wordt door de nodige tegenvoorbeelden weersproken.¹⁰ Een voorbeeld is de Yoruba ceramiste Abatan uit Nigeria, die figuratief aardewerk voor rituele doeleinden vervaardigde. Haar leven, werk en stijlontwikkeling in het midden van de twintigste eeuw is in detail vastgelegd door de Amerikaanse kunsthistoricus Robert Farris Thompson.¹¹ De vraag naar het geslacht van de makers van figuratieve terracotta's die we kennen uit archeologische contexten in Afrika (Nok in Nigeria, Djenné in Mali, enz.) blijft vooralsnog onbeantwoord.¹²

Naast klei beschouwt men ook het zachte materiaal verf als vrouwelijk. Het zijn in Afrika vrouwen die muurschilderingen vervaardigen, op de buiten- en soms ook de binnenwanden van woningen en cultushuizen.¹³ Bekende voorbeelden zijn de abstracte en kleurrijke schilderijen op de huizen van de Ndebele en enkele andere culturen in zuidelijk Afrika.¹⁴ Vrouwen beschilderen ook ruimten die expliciet als mannelijk gelden, wat als illustratie kan gelden van het in Afrika vaak terugkerende thema van de complementariteit van de geslachten.¹⁵ Het beschilderen van maskers en beelden is daarentegen meestal het werk van de mannen die deze voorwerpen vervaardigen.

De productie van textiel, hoewel evenzeer gebruik makend van een zacht materiaal, namelijk wol, is in Afrika grotendeels in handen van mannen. Zij maken gebruik van een horizontaal smalbandweefgetouw, dat smalle stroken weefsel oplevert die men later aan elkaar naait tot grotere stukken textiel. In Nigeria vervaardigen echter ook vrouwen textiel, dat zij produceren met behulp van een verticaal breedbandweefgetouw.¹⁶ Het spinnen van garen is in ieder geval het werk van vrouwen, zoals ook het verven van textiel dat meestal is.¹⁷

Het tamelijk strikte onderscheid tussen mannelijke en vrouwelijke media in de Afrikaanse visuele kunstproductie is in niet-rurale contexten steeds meer aan erosie onderhevig. Zo werken vrouwelijke kunstenaars die actief zijn binnen de hedendaagse academische kunst in Afrika en de Afrikaanse diaspora nu ook met 'mannelijke' materialen. Een goed voorbeeld is Sokari Douglas Camp, een van oorsprong Nigeriaanse kunstenares met een Kalabari-ljo achtergrond die momenteel in Londen woont en werkt en vooral bekend is geworden vanwege haar sculpturen in metaal. Mannelijke Afrikaanse kunstenaars wijden zich, onder impuls van westerlingen, al decennia lang ook aan de figuratieve schilderkunst, een domein dat voorheen voorbehouden was aan vrouwen (en zich beperkte tot muurschilderkunst, die overigens in hoofdzaak geometrisch is).

De visuele kunsten

De Afrikaanse figuratieve kunst kent zowel mannelijke als vrouwelijke voorstellingen (vooral in de vorm van vrijstaande sculptuur en maskers en bij uitbreiding ook maskerpersoonages). Van belang is dat deze representaties naar vorm en inhoud vaak ideaalbeelden van de twee geslachten laten zien, vooral het vrouwelijke.¹⁸ Bestaande opvattingen over het ideale uiterlijk en gedrag van man en vrouw worden zo onderschreven, uitgedragen en versterkt. Voorstellingen die deze opvattingen belichamen, zijn dan vaak te interpreteren als rolbevestigend en kunnen tegelijk ook fungeren als rolmodel, hoewel dat niet hun primaire functie hoeft te zijn; ideaalbeelden van mannen en vrouwen in de vrijstaande sculptuur bijvoorbeeld kunnen in eerste instantie worden gecreëerd om geestwezens van het tegenovergestelde geslacht te behagen.

In heel wat Afrikaanse kunsttradities treft men voorstellingen van man-vrouwkoppels aan.¹⁹ Het gaat hierbij vaak om een (mythisch) voorouderpaar dat aan het begin staat van een afstammingsgroep of gemeenschap. De verwijzing naar voortplanting ligt daarbij voor de hand, aangezien zowel man als vrouw nodig zijn voor procreatie.²⁰ Daarnaast interpreteert men antropomorfe koppels vaak in meer algemene zin als metaforen voor de complementariteit van mannelijke en vrouwelijke kenmerken en activiteiten. De elkaar aanvullende kwaliteiten van de beide geslachten worden nodig geacht voor een goed functionerende maatschappij; samen garanderen ze de socioculturele continuering van de samenleving, zoals de voortplanting dat op biologisch vlak doet. Ook de geslachtelijke arbeidsverdeling in de

productie van visuele cultuur is als complementair te duiden, aangezien het maatschappelijke en culturele leven de resultaten van zowel mannelijke als vrouwelijke activiteiten op deze terreinen nodig heeft.

Artistieke uitvoeringen

Duidelijke voorbeelden van de hierboven genoemde artistieke expressie van vooral vrouwelijke ideaalbeelden zien we in uiteenlopende maskertradities – de ‘mooie jonge vrouw’ is een personage dat in tal van maskeroptredens in West- en Centraal-Afrika haar opwachting maakt. Nu zijn conceptie en opvoering van gemaskerde personages in Afrika, op een enkele hierna te bespreken uitzondering na, het werk van mannen. gemaskerde personages in Afrika, op een enkele hierna te bespreken uitzondering na, qua conceptie en uitvoering fundamenteel het werk van mannen. Het is dan ook in eerste instantie de mannelijke visie op het andere geslacht die in de voorstelling van vrouwen tijdens maskeroptredens tot uitdrukking komt. Elisabeth L. Cameron heeft met verwijzing naar enkele Centraal-Afrikaanse culturen echter opgemerkt dat de mannelijke representatie van de ideale vrouw kritisch wordt beoordeeld door de vrouwen zelf. Wanneer een gemaskerd vrouwelijk personage bij een openbaar optreden niet hun goedkeuring wegdraagt, maken zij hun mening publiekelijk kenbaar. De mannelijke dansers herzien dan bij een volgend optreden hun voorstelling van zaken en bieden de toeschouwers een gereviseerde versie van het vrouwelijk rolmodel aan.²¹ In het verlengde hiervan kunnen maskeroptredens ook bijdragen aan de herdefiniëring van man- en vrouwrollen, bijvoorbeeld door in de relatief veilige context van een maskeroptreden personages op te voeren die een nieuwe maatschappelijke invulling van de rol van de vrouw of de man aan het publiek voorleggen.

Hieraan nauw verwant kunnen gemaskerde dansen ook de relatie tussen de geslachten tot onderwerp hebben, waarbij de nadruk wederom vaak ligt op de complementariteit van man en vrouw, zoals gepresenteerd in de microkosmos van het maskeroptreden. Een variant hierop treffen we aan bij het Gelede-genootschap van de Yoruba in Zuidwest-Nigeria, waarin mannen hulde brengen aan vrouwen. De gemaskerde optredens staan in het teken van de kracht die men vooral aan oudere vrouwen (*iya wa*, ‘onze moeders’) toeschrijft. Deze kracht wordt gevreesd, en manifesteert zich onder meer in de vorm van ‘hekserij’, maar kan ook in positieve zin worden uitgeoefend ten gunste van de hele gemeenschap. Door ‘onze moeders’ eer te bewijzen via indrukwekkende maskeroptredens, hopen de mannen te bereiken dat oudere vrouwen hun kracht op weldoende wijze aanwenden.²²

De studie van Afrikaanse kunst

Zoals elders is het wetenschappelijk onderzoek in Afrika lange tijd in handen geweest van westerse mannen. Dit resulteerde niet alleen in een westers

gekleurde, maar ook een androcentrisch getinte visie op Afrikaanse culturen en hun kunsten, met bijvoorbeeld meer aandacht voor mannelijke houtsculptuur dan voor vrouwelijke keramiekproductie. Onderzoek door vrouwen heeft dit beeld bijgesteld. Niet alleen kijken vrouwen met een deels andere, gynocentrische bril; zij hebben beter toegang tot vrouwelijke domeinen die voor mannen doorgaans gesloten blijven.

Het Sande-vrouwengenootschap bij de Mende in Sierra Leone vormt hiervan een voorbeeld. Het genootschap is in deze context in zoverre interessant omdat de vrouwelijke leden met houten maskers optreden, wat in Afrika nog steeds als een unicum geldt.²³ Het bestaan van een machtig vrouwengenootschap en het feit dat het ook vrouwen is toegestaan maskers te dragen, maakten de Mende en hun kunst tot een geliefd onderzoeksonderwerp bij vrouwelijke wetenschappers uit het westen. Vooral in de jaren 1970 verrichtten verschillende van hen ter plaatse onderzoek naar het Sande-genootschap en de plaats van maskers hierbinnen. De Amerikaanse antropologe Loretta R. Reinhardt schreef op basis van haar onderzoek in begin van de jaren 1970 een proefschrift over Sande-maskers, hun vervaardiging en de aangewende esthetische criteria.²⁴ De Brits-Canadese kunsthistorica Ruth B. Phillips verrichtte in het begin van de jaren 1970 eveneens onderzoek bij de Mende. Haar hoofdwerk over de Mende-kunst is *Representing Woman: Sande Masquerades of the Mende of Sierra Leone* uit 1995.²⁵ De kunsthistorica Sylvia A. Boone verrichtte haar onderzoek bij de Mende in de tweede helft van de jaren 1970 en schreef naar aanleiding daarvan een proefschrift dat in 1986 in boekvorm verscheen: *Radiance from the Waters: Ideals of Feminine Beauty in Mende Art*.²⁶ De Afro-Amerikaanse Boone is enkele jaren na de publicatie van haar boek op vrij jonge leeftijd gestorven.²⁷

Op basis van het onderzoek van deze wetenschappers, zal hieronder bij wijze van illustratie nader worden ingegaan op enkele genderaspecten bij de vervaardiging, het gebruik en de visuele kenmerken van Sande-maskers. Het dient daarbij te worden opgemerkt dat ook voor vrouwelijke onderzoekers bepaalde domeinen van kennis binnen het Sande-genootschap gesloten blijven.

Kunst en gender bij de Mende

In het centrale en oostelijke deel van Sierra Leone wonen meer dan een miljoen mensen die bekend staan als de Mende. Tot hun burens, met wie zij de nodige culturele kenmerken delen, behoren de Temne in het noordwesten (Sierra Leone) en de Vai en Gola in het zuiden en oosten (in Sierra Leone en vooral Liberia). De Mende spreken een Mande-taal en traceren hun herkomst in het noorden (het huidige Guinee of het zuiden van Mali). Wellicht reeds in de zestiende eeuw drongen Mande-sprekers het huidige Sierra Leone binnen, waarschijnlijk als gevolg van onrust in het Mali-rijk (waarvan de neergang in de vijftiende eeuw werd ingezet). De cultureel-dominante nieuwkomers mengden zich met de plaatselijke bevolking, van wie in de loop der tijd onder

meer genootschappen werden overgenomen, waaronder het Sande-vrouwengenootschap en het Poro-genootschap voor mannen.

De Mende doen in hoofdzaak aan landbouw, vooral rijstbouw. Zij kennen geen gecentraliseerd bestuur, maar hoofdiën of *chiefdoms*: clusters van enkele dorpen. Vrouwen kunnen aan het hoofd staan van een dergelijk chiefdom, maar door de toenemende islamisering neemt dit gebruik af.

De Sande is een eeuwenoud genootschap dat een groot deel van het leven van de vrouwen bij de Mende beheerst, op zowel sociaal, religieus, economisch, educatief als politiek vlak.²⁸ Het initiatiegenootschap kent verschillende niveaus of graden.²⁹ De Sande biedt onderricht op uiteenlopende gebieden, vooral aan meisjes die in de puberteit in het genootschap worden geïnitieerd. Men onderwijst de initiandi in moraal, huishouden, verzorging van kinderen, omgang met mannen, dans, zang, lichamelijke verzorging, geneeskunde enzovoort; kortom alle vaardigheden waarover men in het leven als volwassen vrouw, echtgenote en moeder dient te beschikken. De initiatierituelen voor jonge meisjes vinden plaats in een kamp dat *kpanguima* wordt genoemd, een afgeschermd wereld waartoe alleen Sande-leden toegang hebben.

De Sande moet ervoor zorgen dat haar leden uitgroeien tot goede en mooie vrouwen. Het centrale begrip in dit verband is *nyande*, een woord dat verwijst naar zowel fysieke schoonheid als morele goedheid, een koppeling van het esthetische en het ethische die in vele Afrikaanse talen voorkomt. Onder de Mende bestaat de opvatting dat een vrouw niet echt mooi kan zijn wanneer zij niet over een goed karakter beschikt. Vandaar dat de aandacht in de Sande, naast lichamelijke verzorging, uitgaat naar het vormen van het karakter en het aanleren van morele principes. Wanneer een vrouw alleen maar mooi is, en geen goede en verstandige echtgenote en moeder, of wanneer zij een asociale instelling aan de dag legt, wordt zij *nyande gbama* genoemd, 'lege schoonheid,' 'schoonheid die geen enkel doel dient.'³⁰

Het vrouwelijke ideaalbeeld dat het Sande-genootschap nastreeft, wordt visueel tot uitdrukking gebracht in de zwarte stulpmaskers van het genootschap. Zij worden gedragen door hooggeplaatste leden van het genootschap, die meestal ook eigenaar zijn van het masker. Gehuld in zwarte raffia, belichamen deze gemaskerden de Sande-geest, de beschermster van de meisjes en de vrouwen. De gemaskerde danseres noemt men doorgaans Sowo (of Soweï).³¹ Het masker zelf staat bekend als *sowo wui* ('hoofd van Sowo').³²

De helm maskers worden vervaardigd door mannelijke sculpteurs. De beeldhouwers dienen zich daarbij te houden aan de esthetische en andere richtlijnen die de opdrachtgeefster van het Sande-genootschap aan hen oplegt. Wanneer zij een masker als niet geslaagd beschouwt, zal zij het weigeren of het exemplaar gebruiken voor een als komisch bedoeld personage, Gonde, dat de spot drijft met de gemaskerde Sande-geest. Door de tegenstelling in uiterlijk en gedrag versterkt het optreden van Gonde de prijzenswaardige kwaliteiten van het Sande-personage.³³

Als verbeelding van de idealen van het genootschap dient het *sowo wui* masker zo mooi mogelijk te zijn. Het moet echter ook aantrekkelijk zijn

voor de Sande-geest. Indien het niet aan haar eisen voldoet, zal zij weigeren zich te incarneren in het gemaskerde personage. Overigens dient men op te merken dat de Sande-geest, die verondersteld wordt doorgaans in het water te verblijven, niet van de danseres zelf bezit neemt, maar van het gemaskerde personage. Om te voorkomen dat de Sande-geest bezit neemt van de danseres, zorgt deze laatste ervoor dat heel haar lichaam, met inbegrip van handen en voeten, zorgvuldig omhuld is door een kostuum.

Het Sande-personage treedt vooral op in het kader van de initiatie in het genootschap. Het masker kondigt in het dorp ook publiekelijk het einde van de verschillende fasen van de initiatie zelf aan, en zet dan de families van de meisjes aan tot het verzamelen van geld en voedsel voor de initiandi. Bij dergelijke feestelijke gelegenheden danst het personage uitbundig. Verder verschijnt de Sande-geest onder meer tijdens de begrafenis van vooraanstaande leden uit de gemeenschap (zowel mannen als vrouwen). In deze gevallen heeft haar optreden een ingetogen karakter.

Tijdens haar optreden houdt het Sande-personage de initiandi (en wanneer zij publiekelijk optreedt ook andere Mende) een spiegel van de ideale vrouw voor, zoals geformuleerd door het genootschap: waardig, verstandig, goed verzorgd, mooi, welvarend en gezond. De iconografie en vormgeving van het masker brengen deze kwaliteiten tot uitdrukking; het masker visualiseert anders gezegd de morele en fysieke idealen die gelden binnen het Sande-genootschap.³⁴

Om te beginnen zijn de *sowo wui* maskers voorzien van een uitgewerkt kapsel dat verschillende vormen kan aannemen. Een geëlaboreerd kapsel wijst erop dat de ideale vrouw zich goed verzorgt. Volgens sommige oudere bronnen is het aantal lobben van een kapsel symbolisch van belang en zijn hieraan gendercomponenten verbonden.³⁵ De aanwezigheid van drie lobben zou dan verwijzen naar mannelijkheid (twee testikels en een penis) en het mannelijk principe symboliseren, ter complementering van het vrouwelijk principe dat in de Sande uiteraard centraal staat. Vijf lobben zouden voor het vrouwelijke principe staan – twee grote en twee kleine labia en de clitoris. Ook het getal vier geldt bij de Mende-volken als vrouwelijk: 5 - 1, wat duidt op de verwijdering van de clitoris, die men opvat als het mannelijke element in de vrouw. Pas na het wegnemen van de clitoris (clitoridectomie vormt onderdeel van de initiatie in het Sande-genootschap),³⁶ geldt een vrouw als volledig vrouw. Omgekeerd beschouwt men bij de man de voorhuid als een vrouwelijk element dat tijdens de puberteit dient te worden verwijderd, de mannelijke besnijdenis of circumcisie. Het intreden in de gemeenschap van de volwassenen gaat dus gepaard met het afleggen van een zekere tweeslachtige identiteit.

Sommige maskers hebben zeven lobben: dit zou dan wijzen op een combinatie van vier (vrouwelijk) en drie (mannelijk). Volgens Phillips dient aan de symbolische interpretatie van het aantal lobben te worden getwijfeld.³⁷ Zij kwam dergelijke opvattingen tijdens haar onderzoek in ieder geval niet tegen. Phillips meent dat de kapsels uit drie, vijf of zeven lobben bestaan omdat deze aantallen zich gemakkelijk lenen tot een symmetrische vormgeving, een van de esthetische principes die men bij de vervaardiging

van maskers hanteert; Boone vermeldt in dit verband de term *mbe-ma*, symmetrie en evenwicht.³⁸ Ook kan worden opgemerkt dat het vreemd zou zijn om via het getal vijf te verwijzen naar vrouwelijkheid, aangezien hierin een lichaamsdeel is begrepen dat tijdens de initiatie juist (gedeeltelijk) wordt verwijderd met het oog op het verkrijgen van een zuiver vrouwelijke status.

Kenmerkend voor de maskers is het gladde en proportioneel grote voorhoofd. Een dergelijk voorhoofd onderstreept niet alleen de idealen van jeugdigheid en gezondheid (strak, rimpelloos en zonder littekens ten gevolge van infecties), maar verwijst door de grootte ook naar wijsheid en een sterke persoonlijkheid, kwaliteiten waarover de ideale volwassen vrouw dient te beschikken. De kalmte en rust die een wijze en sterke vrouw tentoonspreidt, komen tot uitdrukking in de geloken ogen. De kleine mond met enigszins samengeperste lippen geeft aan dat zwijgen vaak verstandiger is dan spreken.

De gladde, glanzende huid die het masker representeert, duidt op verzorging en de cluster van gezondheid, jeugdigheid en vruchtbaarheid. Op een dieper niveau van interpretatie zou het glanzende zwart ook verwijzen naar het water waarin de Sande-geest verblijft. Water wordt bovendien geassocieerd met frisheid, jeugdigheid, en koelheid, en dat laatste metaforisch ook in morele zin: beheersing, kalmte, ingetogenheid.

De vetrolletjes in de hals benadrukken dat de ideale vrouw gezond en welvarend is. Tijdens de opleiding in het initiatiekamp ziet men erop toe dat de meisjes veel voedsel tot zich nemen, om bij het buitenkomen uit het kamp een weldoorvoede en gezonde indruk te maken. De halsplooien, die men in veel minder extreme vorm in het dagelijkse leven als schoonheidstekens beschouwt, hebben voor ingewijden nog andere betekenissen. In de zwaar aangezette wijze waarop zij op de maskers te zien zijn, verwijzen zij volgens de Amerikaanse kunsthistoricus Frederick Lamp in eerste instantie naar de geribbelde cocons waaruit vlinders ontspruiten – een zinspeling op de meisjes die zich tijdens de initiatieperiode tot mooie jonge vrouwen ontpoppen (de overgang van rups naar vlinder gebruikt men in veel culturen als metafoor voor transformatie). De halsplooien zouden ook refereren aan de golfjes die ontstaan wanneer de Sande-geest vanuit het water de wereld van de mensen betreedt.³⁹

Tot slot

Bovenstaande korte schets van Sande-maskers en het gebruik ervanscheert uiteraard slechts over het oppervlak van een complex, historisch gedifferentieerd en regionaal variërend verschijnsel. Raadpleging van de geciteerde literatuur leidt de lezer naar details, nuances en ook de soms tegengestelde meningen van onderzoekers die het Sande-genootschap en zijn maskeroptredens ter plaatse hebben bestudeerd. De moeilijkheden die zich voordoen bij de documentatie, interpretatie en duiding van de hier ter

illustratie opgevoerde Sande-maskers laten ons ook aanvoelen waarom gespecialiseerde onderzoekers, in het volle bewustzijn van de contextuele inbedding van de te bestuderen verschijnselen, doorgaans erg huiverachtig staan tegenover interculturele vergelijkingen en de mogelijk daaruit voortvloeiende generalisaties, ook wanneer die generalisaties een, vanuit mondiaal perspectief gezien, eerder regionaal karakter bezitten. Het ontbreken van een synthetische studie over het thema kunst en gender in Sub-Saharaanse culturen laat zich mede hierdoor verklaren. De bovenstaande inleidende verkenningen vullen die leemte uiteraard niet, maar bieden hopelijk informatie voor buitenstaanders die een belangstelling aan de dag leggen voor het onderwerp kunst en gender op het Afrikaanse continent.

Difference and complementarity: gender and the visual arts in Africa

Following a brief discussion of the history of gender-related research into African visual arts, this article examines (i) maleness and femaleness in artistic production in Sub-Saharan Africa, specifically the use of media; (ii) the representation of men and women in African sculpture; (iii) gender dimensions of artistic performances in Africa, especially masquerades, and (iv) the differential contributions of male and female researchers in African art studies. The article concludes with a discussion of gender dimensions in the production, iconography, and performance of masks within the Sande society of women among the Mende of Sierra Leone, as studied mainly by female scholars.

Noten

¹ Een voorbeeld is Monni Adams' artikel 'Women and Masks among the Western We of the Ivory Coast', *African Arts* 20 (1986) 2, 46-54, 90. Tot de vroegere publicaties die in dit verband vermelding verdienen, behoren Anita Glaze's bijdrage 'Woman Power and Art in a Senufo Village', *African Arts* 8 (1975) 3, 25-29, 65-68, 83, en Robert Farris Thompson's uitvoerige studie 'Abatan: A Master Potter from the Egbado Yoruba', in Daniel P. Biebuyck (red.), *Tradition and Creativity in Tribal Art* (Los Angeles 1969) 120-182.

² Zie bijvoorbeeld Henry Drewal en Margaret Drewal, *Gelede: Art and Female Power among the Yoruba* (Bloomington 1983). Een later voorbeeld is Eugenia W. Herbert, *Iron, Gender and Power: Rituals of Transformation in African Societies* (Bloomington 1993).

³ Lisa Aronson, 'African Women in the Visual Arts', *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 16 (1991), 350-74.

⁴ Marla C. Berns, 'Art, History, and Gender: Women and Clay in West Africa', *African Archaeological Review* 11 (1993) 1, 129-148.

⁵ Voor deze verschuiving in onderzoeksthema's onder meer Susan Vogel, 'Wither African Art? Emerging Scholarship at the End of an Age', *African Arts* 38 (2005) 4, 12-17, 91.

⁶ Sarah Brett-Smith, *The Making of Bamana Sculpture: Creativity and Gender* (Cambridge 1994) 237-38. Zie ook Barbara C. Johnson die noteert dat de Liberiaanse beeldhouwer Zlan, werkzaam in de eerste helft van de twintigste eeuw, bij zijn beeldproductie werd geassisteerd door zijn echtgenote Sonzlawan; *Four Dan Sculptors: Continuity and Change* (San Francisco 1986) 36-37.

⁷ Monni Adams, 'Afterword: Spheres of Men's and Women's Creativity', *Ethnologische Zeitschrift Zürich* (1980) 1, 163-67.

⁸ Voor een gedetailleerde casus inzake het zuiden van Mali, zie Barbara E. Frank, 'More than Wives and Mothers: The Artistry of Mande Potters', *African Arts* 27 (1994) 4, 26-37, 93-94; zie ook Franks *Mande Potters and Leatherworkers: Art and Heritage in West Africa* (Washington, DC 1998).

⁹ Berns, 'Art, History, and Gender', 136, 141.

¹⁰ Berns, 'Art, History, and Gender', 137-38, verschaft enkele voorbeelden uit Nigeria. Voor een kennismaking met recenter onderzoek naar aardewerk in Afrika bezuiden de Sahara, zie 'Ceramic Arts in Africa', themanummer *African Arts* 40 (2007) 1.

¹¹ Thompson, 'Abatan'.

¹² Frank Willet, *African Art: An Introduction* (Londen 1971) 68, heeft erop gewezen dat de vormgeving van Nok terracotta's (ruwweg 500 BCE tot 200 CE) suggereert dat aan de vervaardiging van dit figuratief aardewerk een traditie van houtsnijwerk voorafging – de vormgeving lijkt eerder substractief (men haalt voor de figuratie delen van het medium weg, zoals in houtsculptuur) dan additief (men voegt materiaal toe, zoals doorgaans in aardewerk).

¹³ Voor een Ivoriaanse casus, zie Monni Adams, 'Women's Art as Gender Strategy among the Wè of Canton Boo,' *African Arts* 26 (1993) 4, 32-43., 84-85.

¹⁴ Zie bijvoorbeeld Gary N. Van Wijck, *African Painted Houses: Basotho Dwellings of Southern Africa* (New York 1998).

¹⁵ Zie bijvoorbeeld Fred T. Smith, 'Compound Entryway Decoration: Male Space and Female Creativity', *African Arts* 19 (1986) 3, 52-59, 83, over de Gurensi (Gurunsi) in het noordoosten van Ghana en de Igbo in het zuidoosten van Nigeria. Voor een studie naar de genderspecten van nomadische architectuur in West Afrika, zie Labelle Prussin, *African Nomadic Architecture: Space, Place and Gender* (Washington, DC 1995).

¹⁶ Aronson, 'African Women', 555.

¹⁷ Voor recente studies op het gebied van met name West-Afrikaans textiel, zie *Raffiniert und Schön. Textilien aus Westafrika*, Bernhard Gardi (red.) (Basel 2009).

¹⁸ Voor recente studies inzake de representatie van vrouwen in de Afrikaanse sculptuur, zie *Femmes dans les arts d'Afrique*, Christiane Fagayrettes-Leveau (red.) (Parijs 2008).

¹⁹ Zie Herbert M. Cole, *Male and Female: The Couple in African Sculpture* (Los Angeles 1983), ook opgenomen in Cole's *Icons: Ideals and Power in the Art of Africa* (Washington, DC 1989), en Alisa LaGamma, *Echoing Images: Couples in African Sculpture* (New York 2004).

²⁰ Enkele Afrikaanse tradities kennen ook hermafrodiete of tweeslachtige voorstellingen. Een voorbeeld zijn de Dogon uit Mali. Volgens een versie van hun scheppingsmythe waren de acht primordiale voorouders (*nommo*) tweeslachtig en konden zichzelf bevruchten. Hermafrodiete Dogon-beelden zouden naar deze tweeslachtige primordiale voorouders verwijzen.

²¹ Elisabeth L. Cameron, 'Man Portraying Women: Representations in African Masks', *African Arts* 31 (1998) 2, 72-79 (pagina's van het hele artikel; de betreffende informatie staat op p. 72).

²² Zie Drewal en Drewal, *Gelede*, alsook Babatunde Lawal, *The Gelede Spectacle: Art, Gender and Social Harmony in an African Culture* (Seattle 1996).

²³ Een themanummer van het tijdschrift *African Arts* 31 (1998) 2, gewijd aan de vrouwelijke participatie in maskeroptredens, maakte duidelijk dat gezichtsvermommingen door vrouwen in Afrika meer voorkomen dan voorheen gemeend (in de vorm van een textielbedekking of beschilderd gezicht), maar dat de Mende-vrouwen zich onderscheiden door het dragen van houten maskers.

²⁴ Loretta R. Reinhardt, 'Mende Secret Societies and their Costumed Spirits', in Justine M. Cordwell en Ronald A. Schwartz (red.), *The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment* (Den Haag 1979) 231-266.

²⁵ Ruth B. Phillips, *Representing Woman: Sande Masquerades of the Mende of Sierra Leone* (Los Angeles 1995).

²⁶ Sylvia A. Boone, *Radiance from the Waters: Ideals of Feminine Beauty in Mende Art* (New Haven, Londen 1986).

²⁷ Daarnaast verrichtten ook mannelijke onderzoekers naar de kunst van de Mende. De Amerikaanse kunsthistoricus en kunstenaar William Hommel verbleef in het begin van de jaren 1970 bij de Mende. Hommel heeft maar weinig van zijn onderzoek gepubliceerd. Hij zou vooral materiaal hebben verzameld over maskeroptredens buiten de Sande context. Zijn boekje *Art of the Mende* (College Park 1974) is dan ook vooral interessant omdat het een beknopte inleiding verschaft op het gebruik van maskers in andere genootschappen, zoals de Poro. J.V. Olufemi Richards, een antropoloog uit Sierra Leone, wijdde zijn proefschrift aan beeldhouwers bij de Mende en publiceerde daarover onder meer 'Santigie Sesay, Sierra Leone Carver,' *African Arts* 11 (1977) 1, 65-69, 92. De Amerikaanse kunsthistoricus Frederick Lamp heeft op basis van zijn onderzoek aan het einde van de jaren 1970 gepubliceerd over de kunst van het Sande-genootschap bij de Temne, een buurvolk van de Mende ('Cosmos, Cosmetics, and the Spirit of Bondo', *African Arts* 18 (1985) 3, 28-42, 98-99). Hij schreef ook een kritische recensie van Boone's boek: 'Review of Sylvia A.

Boone, *Radiance from the Waters: Ideals of Feminine Beauty in Mende Art*, *African Arts* 20 (1987) 2, 17-19, 21-22, 24, 26, 72, 74.

²⁸ Hoewel recent wetenschappelijk onderzoek ontbreekt, lijkt het erop dat het diepgewortelde Sande-genootschap de maatschappelijke ontwrichting ten gevolge van de burgeroorlogen in de jaren 1990 heeft overleefd. Zo treft men op Internet recente foto-opnames aan van gemaskerde optredens. Zie bijvoorbeeld ook het volgende, binnen de context van de VN verschenen rapport uit 2008 dat betrekking heeft op Sande-initiaties in Liberia: <http://www.irinnews.org/report.aspx?ReportID=80571>.

²⁹ Bij de Mende komen traditioneel diverse gesloten of geheime genootschappen voor (algemene term: *hale*), die een grote rol spelen in het sociale en culturele leven, mede omdat zij verantwoordelijk zijn voor een deel van de opvoeding van de jongeren, met inbegrip van de overdracht van culturele kennis. De Mende maken een onderscheid tussen zij die lid zijn van een dergelijk genootschap en dus kennis bezitten, de *halemo*, en zij die geen lid zijn en dus onwetend zijn, de *kpowa*. De Mende zeggen dat een *halemo*, met zijn of haar 'metafysische/spirituele ogen', de waarheid 'ziet', terwijl voor een *kpowa* alles 'duister' en 'verborgen' is (zie Boone, *Radiance from the Waters*, xi). Veruit de meeste volwassen Mende zijn lid van een genootschap. De twee belangrijkste genootschappen, de Poro voor mannen en de Sande voor vrouwen, komen ook voor bij buurvolken in Sierra Leone, en zelfs in Guinee Conakry (ten westen) en in Liberia en Ivoorkust (ten oosten). Deze genootschappen zijn met andere woorden 'interetnische' fenomenen.

³⁰ Boone, *Radiance from the Waters*, 141.

³¹ Phillips, *Representing Woman*, geeft de voorkeur aan *ndoli jowei* als benaming voor het dansende maskerpersonage.

³² Vooral in de oudere literatuur komt men vaak de naam 'Bundu' tegen, voor zowel het Sande-genootschap als de maskers die hierin worden gebruikt. Volgens Lamp ('Cosmos') is Bundu een verbastering van Bondo, de benaming die de Temne hanteren voor het Sande-genootschap.

³³ Hommel, *Art of the Mende*, 34; Phillips, *Representing Woman*, 90-93.

³⁴ De hier volgende uiteenzetting is vooral gebaseerd op Boone, *Radiance from the Waters*, 94-100 en hoofdstuk 5: 'Sowo: The Good Made Visible.'

³⁵ Zie bijvoorbeeld Hommel, *Art of the Mende*, 9.

³⁶ De discussies die in feministische kringen zijn ontstaan naar aanleiding van de door Sande-vrouwen aangemoedigde en uitgevoerde clitoridectomie vallen buiten het kader van het thema kunst en gender; ter inleiding, zie Phillips, *Representing Woman*, 13ff.

³⁷ Phillips, *Representing Woman*, 121.

³⁸ Boone, *Radiance from the Waters*, 158-59.

³⁹ Lamp, 'Cosmos'.